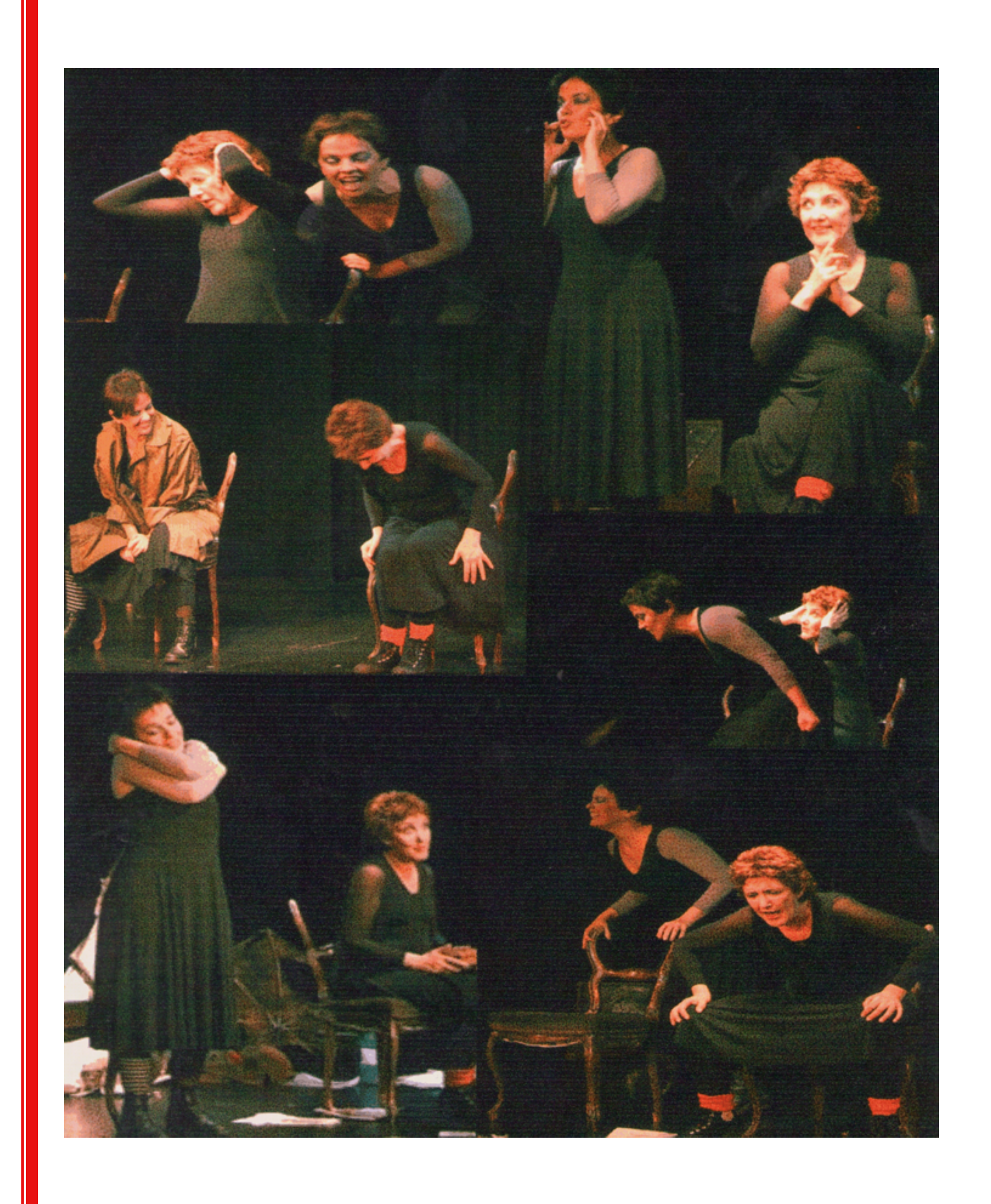
GESTOS



Año 26, número 51
Abril 2011

GESTOS

Teoría y Práctica del Teatro Hispánico

This Issue:
Editor - Polly J. Hodge

Año 26, N° 51, Abril
2011

ÍNDICE

Imágenes de la Malinche en el teatro mexicano contemporáneo



Beatriz Aracil Varón
Universidad de Alicante. España[1]

A Víctor Hugo Rascón Banda, *in memoriam*

Más que una hazaña bélica, la conquista de México fue ante todo el resultado de una estrategia: la de un capitán español que supo mantener a Moctezuma en el fatídico error de creer que el dios *Quetzalcóatl* volvía para ocupar su trono, y que, al mismo tiempo, logró reunir bajo su mando a los pueblos sometidos al imperio azteca, estableciendo una política de alianzas que permitió el asedio y la derrota de la gran México-Tenochtitlán. Pero tal vez fue también, como apuntó en alguna ocasión Georges Baudot, "el resultado de una venganza de mujer, de una mujer que así recupera su señorío, su lugar privilegiado en el orden social de su mundo." ("Malintzin…" 76). En efecto, desconocemos si la estrategia de Hernán Cortés habría sido posible sin la intervención de una joven esclava que le fue entregada como regalo por los caciques de Tabasco el 15 de marzo de 1519 y que llegó a convertirse en intérprete, aliada y amante del conquistador en los años en los que se llevó a cabo la toma del imperio de Moctezuma.

Malintzin, como había sido llamada en náhuatl de acuerdo al signo nefasto *ce-malinalli* de su nacimiento, se bautizó cristianamente como doña Marina, y así se refirieron a ella los cronistas españoles, pero pronto fue conocida a su vez como Malinche, la versión deformada con la que los soldados habían pronunciado su verdadero nombre y con la que los indígenas designaron metonímicamente a Cortés, por hablarles a través de ella. Fue con este último apelativo, la Malinche, con el que esta mujer a un tiempo noble y esclava, azteca y rebelde a Moctezuma, ingresó de forma absolutamente controvertida en el espacio histórico y mítico mexicano.

---

[1] Una primera versión de este trabajo, que forma parte de los proyectos de la unidad de investigación "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX latinoamericano," fue presentada en el VI Coloquio Internacional Teatro e Historia, celebrado en Perpignan en octubre de 2004.

Partiendo de unas reflexiones generales sobre la forma compleja en la que el personaje de la Malinche se ha movido entre la historia y el mito desde el momento mismo de la conquista hasta nuestros días, lo que me propongo en el presente estudio es destacar algunos aspectos significativos de tres piezas del teatro mexicano de la segunda mitad del siglo XX que pueden resultar emblemáticas para entender la evolución que, a lo largo de dicho período, ha ido experimentando en los escenarios este personaje estrechamente vinculado al problema de la identidad mexicana.

De la historia al mito: la polémica imagen de la Malinche

¿Quién era doña Marina? ¿Por qué ayudó a los españoles? ¿Qué papel jugó realmente en ese período fundamental para la historia de México que va de marzo de 1519 a agosto de 1521? Los datos son escasos y algo confusos.[2] Las discretas alusiones del propio Cortés en sus *Cartas* a "la lengua que yo tengo" o "nuestra lengua," a quien no llama por su nombre, Marina, hasta la *Quinta relación*,[3] han hecho sospechar a algunos críticos cierto temor a que la presencia de esta mujer pudiera disgustar al destinatario de los textos, el emperador Carlos V, o disminuir ante este sus propios méritos como conquistador.[4] Bernal Díaz del Castillo, por el contrario, ofrece, la información más amplia que conocemos en torno a esta singular mujer, a quien dedica, además de varios pasajes, todo un capítulo de su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (102-103). Por él descubrimos que era "hija de grandes caciques y señora de vasallos" (99), pero que, muerto su padre, su madre había vuelto a casarse y había decidido con su nuevo marido entregar a Malintzin a unos mercaderes de esclavos de Xica-

[2] Dichos datos han sido recopilados en buena medida por Georges Baudot Cf. asimismo el trabajo monográfico de González Hernández.

[3] Se trata del pasaje en el que Cortés dice haber pedido al cacique de la provincia de Taiça "que se informase de aquella lengua que con él hablaba -*que es Marina, la que yo conmigo siempre he traído*- porque allí me la habían dado con otras veinte mujeres. Y ella le habló y le certificó dello y cómo yo había ganado a México, y le dijo todas las tierras que yo tengo sujetas y puestas debajo del imperio de Vuestra Majestad" (575, la cursiva es mía).

[4] Véase Baudot, "Malintzin, imagen…" 61-62.

lango sólo con el fin de que su hermanastro pudiera heredar sin problemas el cacicazgo. “De buen parecer, entremetida y desenvuelta” (Díaz del Castillo 99), cuando fue regalada a los españoles Cortés se la entregó primero a Alonso Hernández de Puertocarrero, pero pronto cambio de opinión y mandó a este a Castilla para tenerla libremente “a su servicio.”

Conocedora del náhuatl como lengua materna y del maya por haber convivido primero con los indios de Xicalango y luego con los de Tabasco, la muchacha resultó ser de gran utilidad en un momento en el que los españoles empezaban a entrar en territorio náhuatl. Marina sirvió primero como traductora de esta lengua para Jerónimo de Aguilar, quien, a su vez, trasladaba sus palabras en maya al castellano. Pronto, sin embargo, aprendió también el idioma de los conquistadores convirtiéndose en la única “lengua” de Cortés, de manera que, según explica Bernal, “como doña Marina en todas las guerras de Nueva-España, Tlascala y México fue tan excelente mujer y buena lengua (..). a esta causa la traía siempre Cortés consigo” (102).

Ahora bien, este esencial papel de Malintzin en los hechos históricos (y en la vida de Hernán Cortés) fue necesariamente efímero, ya que finalizó con la conquista del imperio azteca: aunque en la primavera de 1522 nace Martín, el hijo de ambos, a quien Cortés no sólo da sus apellidos sino también el nombre de su padre,[5] Bernal cuenta cómo un par de años más tarde, a fines de 1524, el conquistador la entrega en matrimonio al soldado Juan Jaramillo durante la expedición a las Hibueras en la que, de forma significativa, se cierra definitivamente el capítulo de la conquista, ya que el vencido jefe de los aztecas, Cuauhtémoc, es acusado de rebelión y ahorcado.

Malintzin/Malinche, la esclava indígena convertida en instrumento de la conquista, ingresó en la Historia, como no podía ser de otro modo, de una forma controvertida ya desde las mismas crónicas de sus coetáneos. A pesar del valor documental de la *Historia verdadera* de Bernal Díaz, en la que el autor no oculta una visión admirada de esta mujer (a la que parece otorgar un papel que va más allá del de la comunicación entre ambos bandos y unas

[5] Cortés llamó también Martín al hijo legítimo de su matrimonio con Juana Ramírez de Arellano, y, aunque fue este último el que heredó el marquesado, si creemos sus propias palabras, el conquistador quiso igual a su hijo mestizo; a este respecto, Baudot (“Malintzin, imagen…”) cita una carta de 1533 en la decía sobre él: “no le quiero menos que al que Dios me ha dado en la Marquesa” (63).

cualidades equiparables a las de los más valerosos soldados españoles), [6] son, como ha señalado Claudia Leitner,

> ...las fuentes de procedencia indígena (...). las que más atestiguan la importancia de Malintzin: nos presentan escenas dramáticas en las que es Malintzin la que convoca, manda, interroga, reclama, negocia, la que fija medidas y condiciones, la que está en el centro de los discursos, dotada de insignias y atributos importantes (234).

Ahora bien, como era de suponer, los códices de los enemigos de Cortés y los de sus aliados difieren notablemente en la valoración moral que hacen de ella. Las diversas apariciones de Malintzin en las pinturas y el texto de los informantes de fray Bernardino de Sahagún que conforman el *Códice Florentino* (de mediados del siglo XVI), estudiadas minuciosamente por Brotherston (2001), no dejan lugar a dudas sobre el desprecio que les provoca esta mujer; en el códice, Moctezuma se sorprende de su traición ("le entró a Moctezuma al corazón: esa mujer de entre los nuestros les trajo, interpretó para ellos" Brotherston 23) y, tras el relato de la última batalla, se le acusa incluso de robar a sus compatriotas ("[las doscientas piezas de oro] tal vez alguna mujercita las metió debajo de su falda," 23). En cambio, en la *Historia de Tlaxcala*, que debió escribir a fines del XVI, Muñoz Camargo se refiere a Malintzin como "una india de mucho ser y valor, y buen entendimiento" (178) y llega a afirmar que "fue tenida por diosa en grado superlativo" (177); las pinturas del *Lienzo de Tlaxcala* confirman su papel esencial en la conquista y, curiosamente, en esta línea de identificación con la divinidad, el volcán cercano a Tlaxcala que en la época prehispánica se llamaba Matlalcueye (la diosa indígena del agua y la fertilidad) pasó a llamarse la Malinche, que es como ahora se le conoce.[7]

La polémica en torno a la Malinche se abrió, pues, en el mismo siglo XVI y en el seno de su propio pueblo, pero, dado que las crónicas indígenas

---

[6] A propósito de las cuales explica Bernal: "digamos cómo doña Marina, con ser mujer de la tierra, qué esfuerzo tan varonil tenía, que con oír cada día que nos habían de matar y comer nuestras carnes (..)., jamás vimos flaqueza en ella, sino muy mayor esfuerzo que de mujer" (182).

[7] Sobre esta asociación véase Leitner (234-239).

se mantuvieron ocultas durante todo el período colonial,[8] esa consideración de Malintzin como traidora que reflejaban ya los textos de los vencidos no se divulgó entonces, sino en el siglo XIX, cuando, con la Independencia, se desarrolló una conciencia nacional antiespañola que buscaba sus raíces en el México prehispánico. En este momento de exaltación de los grandes héroes de la Independencia, el pensamiento liberal reivindica a su vez a aquellos héroes indígenas que se enfrentaron al invasor español durante la conquista, como el joven Xicoténcatl y, sobre todo, el dignamente derrotado Cuauhtémoc. Por ello, como ha explicado Carlos Monsiváis, si para los conservadores del XIX, que muestran su adhesión a la "madre patria," doña Marina es sólo un personaje destacado de la conquista del que, lamentablemente, apenas se conocen datos, para los liberales que definen esta conciencia nacional como rechazo a lo español, la Malinche es "la barragana de Cortés," como la calificará en 1861 Ignacio Ramírez,[9] quien no dudará asimismo en presentarla con los tintes más negativos en su pieza teatral *La Noche Triste*.[10]

Es, pues, en este período de la creación del estado independiente en el que comienza a configurarse el mito de la Malinche, como contraposición además al mito femenino por excelencia del pueblo mexicano: el de la Virgen de Guadalupe. El mexicano se identifica con la Guadalupana, la Virgen mestiza, la madre de todos los mexicanos, y repudia a la Malinche, la puta, la traidora.[11] Si el guadalupanismo está en la base de la Independencia y de la conciencia nacional, la evolución de esta misma conciencia llevará, ya en las primeras décadas del siglo XX, al concepto de *malinchismo*, que definirá

---

[8] Véase León-Portilla.

[9] Apuntemos solamente que este ideólogo antihispanista y defensor de los derechos de los indígenas fue, además de periodista y político, autor de más de veinticinco obras teatrales.

[10] En la obra de Ramírez (Sten, *Dramas románticos…* 65-82), a pesar de que Marina justifique su actuación con razonables motivaciones personales (como el amor y el agradecimiento a Cortés o su deseo de no volver a ser esclava), el autor pone en boca de Cuitláhuac una dura crítica hacia el personaje, al que se acusa de "prostituta infame" (73), para introducir a continuación la maldición del Dios Tezcatlipoca a esta "enemiga" de su patria (74).

[11] Cf. a este respecto Bartra.

a su vez, como señala Monsiváis, "a quienes, en todo y sin motivos que los justifiquen, prefieren a los extranjeros, los sobrevalúan, los consideran naturalmente superiores, se 'amanceban' con ellos" (190-191). Este sentimiento de inferioridad que lleva a despreciar lo propio es el que en 1942 Rubén Salazar Mallén definía como el "complejo de la Malinche" caracterizador del mundo indígena y, por extensión ahora, del mexicano moderno (Leitner 226).

En este contexto polémico de definición del mito propio de la primera mitad del siglo XX, la publicación en 1950 de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz supone sin duda un momento clave. Aunque superados sus planteamientos, el libro de Paz es aún hoy una referencia necesaria para todo aquel que quiera acercarse al problema de la identidad en México y, en concreto, a este mito de la Malinche, que, en un breve pero significativo capítulo, su autor reinterpreta y enriquece con nuevas connotaciones, ya que integra la problemática creada en torno al personaje en una reflexión amplia sobre el ser mexicano desde una concepción filosófica e, incluso, psicoanalítica. Para Paz, el mexicano se siente huérfano, su historia es "la del hombre que busca su filiación, su origen" (18), pero que al mismo tiempo se siente incapaz de identificarse con ese origen. Es en este contexto en el que el poeta mexicano, asumiendo, entre otros, los planteamientos citados de Salazar Mallén, vincula, además, de forma clara los conceptos de traición y sexo que se han ido forjando en torno a la Malinche para identificar a ésta con la Chingada (la "violada") y oponerla definitivamente a la Guadalupe. Integrando dos caras distintas del personaje, Octavio Paz define a la Malinche como el símbolo a un tiempo del atropello cometido contra el pueblo indígena y de la traición a los valores autóctonos, de la abdicación ante el extranjero. Por ello escribe:

> Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada (..).; [y] no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación (..).. El símbolo de la entrega es (..). la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero este, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche (..).. Al repudiar a la Malinche

(..)., el mexicano rompe sus ligas con el pasado, reniega de su origen y se adentra solo en la vida histórica. (77-78)

Como podemos observar, la interpretación de Paz no rompe con el mito negativo de la Malinche (puesto que insiste, aunque lo traslade a un plano casi ontológico, en su doble papel de puta y traidora), pero abre para ella vías posibles de identificación en el México moderno: por un lado, la define como Madre, marcando la necesaria filiación con ella de todo mexicano; por otro, la integra a su vez en el ámbito de los vencidos, de la cultura indígena humillada por los españoles que ahora se reivindica, ya que también ella se convierte en una víctima de Cortés. Por primera vez, la Malinche se presenta como un personaje complejo y ambivalente en sí mismo, y es así como tendrá que asumirla el teatro a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

La Malinche de Gorostiza o la huída del laberinto

En 1958, Celestino Gorostiza escribe *La Malinche*, "drama de interpretación histórica en tres actos" en el que, partiendo de la reflexión en torno a la identidad nacional generada en las décadas anteriores, el autor se adentra en el difícil período de la conquista, contribuyendo a una renovación en el tratamiento teatral de esta materia histórica que cuenta asimismo, por aquellos años, con la aportación de autores de la talla de Sergio Magaña, en títulos como *Moctezuma II* (1953) y *Los argonautas* (1962), Salvador Novo en su *Cuauhtémoc* (1962) o Rodolfo Usigli en *Corona de fuego* (1960).[12]

Sin renunciar a la imagen romántica de mujer enamorada que le había atribuido el teatro del siglo XIX,[13] la Malinche de Gorostiza dista mucho del

---

[12] Texto que él mismo define con el subtítulo "Primer esquema para una tragedia antihistórica americana" y en el que, por cierto, encontramos una Malinche ambivalente, a un tiempo traidora y madre del pueblo mexicano, que debe mucho a los planteamientos de Octavio Paz.

[13] Como ocurre en la obra ya citada *La Noche Triste*, de Ramírez, o, de manera más acusada, en *Xóchitl*, de Alfredo Chavero, donde el amor, convertido en pasión desenfrenada, provoca el tormento de los celos y, con él, la actuación cruel y vengativa de este personaje de verdadera complejidad dramática (cf. las reflexiones de Sten sobre la Malinche de Chavero en *Dramas románticos…* 26-27; la obra se edita en 97-140).

mito construido por el pensamiento liberal antihispánico durante aquel siglo, ya que se presenta como un personaje abiertamente positivo. A través de los imaginarios diálogos entre nuestra protagonista y Cuauhtémoc en cada uno de los tres actos, el autor plantea la posibilidad de que, aun actuando de acuerdo a su conciencia, Malinche pueda mostrar una postura respecto al invasor contraria a la del joven monarca azteca. Además, el intercambio de acusaciones entre ambos en el acto II apunta (por primera vez, creo, en el teatro mexicano contemporáneo) la posibilidad de que el imperio de Moctezuma pueda ser considerado como un poder despótico: "¿Acaso no se han adueñado los mexicanos de todos los reinos que forman su imperio?," pregunta Malinche. "¿Es más legítimo despojar y esclavizar a los hermanos que a los extraños?" (487).

La Malinche de Gorostiza justifica la alianza con los españoles como una posible forma de acabar con el poder opresor de los aztecas, e incluso en un principio cree que Cortés puede ser ese dios civilizador con el que lo confunde Moctezuma.[14] Más tarde, cuando se da cuenta de que el conquistador también busca el poder, se deja llevar por un sentido fatalista de la historia: "Si Cortés se fuera —afirma—, otro vendría. Nuestro destino está escrito y nada podemos hacer para evitarlo" (458). Pero, a pesar de ello, duda, se debate, y en el fondo vemos que sus ideales políticos son incluso excedidos por una motivación más personal y profunda:

> [CUAUHTÉMOC:] Son tus hermanos que mueren (..).. ¿Tampoco tu sangre te dice nada?
>
> MALINCHE: ¡La siento como si se escapara de mis propias venas! (..).. Pero ¿hay algo que sea más la sangre misma de una mujer que la de un hijo? (488)

Aquí está para Gorostiza la justificación última de su protagonista: Malinche actúa sobre todo movida por amor, el amor que la unió a Cortés y que

---

[14] Así lo vemos en el primer acto: "CORTÉS: No somos dioses. Somos hombres de carne y hueso igual que los mexicanos. / MALINCHE (*deseando que sea así*): ¿Me dejas tocarte? (..). (*Le toma la cara con ambas manos y lo ve a los ojos muy de cerca. Decepcionada se aparta*). Yo sé que eres un dios. Los de Tabasco no quisieron creerlo (..).. Pero Moctezuma no será igual, porque él sí sabe que los españoles son dioses" (452).

ahora la lleva a proteger al hijo de ambos, a su propia sangre. La relación entre Cortés y Malinche es, en la obra, una pasión amorosa que se rompe casi como un castigo de los dioses, como una fatalidad del destino, pero el amor de Malinche por su hijo es indestructible y justifica de forma definitiva su postura ("a él no puedo traicionarlo. ¡Por él viviré y lucharé contra todos, a pesar de todas las amenazas, de todos los castigos" (488), dice a Cuauhtémoc).

Lo interesante del planteamiento de Gorostiza en este punto es que, exaltando el amor maternal y asumiendo para la Malinche el papel de Madre del pueblo mexicano que le asignaba Octavio Paz, Gorostiza ofrece además una imagen esperanzada para el futuro del mito. En un final que puede entenderse como respuesta a los planteamientos de *El laberinto de la soledad*, Gorostiza sueña con un hombre mexicano que, en lugar de "adentrarse solo en la vida histórica," pueda reconocer finalmente a Cortés y a la Malinche como padres, aceptar su origen mestizo y enorgullecerse de este:

> [MALINCHE:] De todas nuestras quimeras, de todas nuestras ilusiones, sólo queda una realidad. Este hijo nuestro en el que estamos fundidos, que es un hombre nuevo y con el que empieza una raza nueva en un mundo nuevo.
>
> CORTÉS: Una raza que nos despreciará, que se avergonzará y renegará de nosotros y perseguirá hasta nuestros huesos dentro de sus tumbas por toda la eternidad.
>
> MALINCHE: *(Dulcemente, mientras acuesta al niño dentro de la cuna).* No importa. Quizá algún día, dentro de muchos años, esta raza llegue a ser suficientemente grande para darse cuenta de la pequeñez de nuestras flaquezas *(Se sienta en el suelo y continúa ensoñadoramente).* Tal vez, entonces, comprenderán que ciertamente son los padres los que engendran a los hijos, pero que son los hijos los que, a la medida de su propia estatura, honran y engrandecen a sus padres. Algún día ellos nos harán grandes a nosotros. (511)

Más allá de las justificables licencias poéticas, el esfuerzo de Gorostiza es valioso por cuanto rompe con la negatividad del mito, ya que transforma a la Malinche –como explica Sandra Messinger– "de mujer traidora en ma-

dre de la raza mestiza" (263).[15] (lo que supone a su vez su revalorización como símbolo del mundo indígena en su inaugural encuentro con el europeo).[16] y propone una nueva forma de ideología nacionalista que supone por fin la aceptación del origen.

Pero además la importancia de la obra radica, desde mi punto de vista, en ese primer intento de interpretación plenamente histórica del personaje que lleva al autor a presentar a Malinche en la primera escena como lo que realmente fue: una intérprete. Recordemos que la obra se inicia con la dificultad de Aguilar para traducir las palabras de los indios recién llegados y la consiguiente búsqueda de Malinche, a quien pregunta Cortés: "¿Tú eres doña Marina? (..).. Ahora necesito decir algunas cosas a estos naturales. ¿Tú podrías explicárselas en su lengua?" (447). De este modo, el autor se adelanta incluso a las líneas interpretativas que, sobre todo a partir de los años 80, han propuesto investigadores dedicados a la recuperación de la Malinche histórica, centradas, como más tarde veremos, en las connotaciones que implica este papel central desempeñado por Malintzin al asumir el reparto de la palabra.

Tanto en el plano mítico como en el histórico, Gorostiza rescata, pues, la imagen de la Malinche y abre nuevos caminos para la interpretación del personaje en el teatro mexicano, haciendo de su obra un referente obligado para autores posteriores, aunque éstos deberán abordar a su vez esta figura desde nuevas concepciones dramáticas y, sobre todo, desde una actitud mucho más crítica y desmitificadora del pasado histórico y de sus protagonistas.

Hacia una nueva visión dramática del personaje histórico

Probablemente uno de los mejores ejemplos de esta evolución en el tratamiento del personaje de la Malinche en el teatro de décadas posteriores es el que nos ofrece Carlos Fuentes, quien estrena en 1969 *Todos los gatos son pardos*, obra que reelaborará más de 20 años después publicándola en 1991 con el título de *Ceremonias del alba.*

---

[15] Cf., sin embargo, la crítica de Messinger a la ideología patriarcal que subyace a la obra (261-265).

[16] Idea que queda claramente reflejada en la acotación que explica el primer encuentro entre Malinche y Cortés: "No es solamente el flechazo entre un hombre y una mujer, sino el impacto de dos mundos predestinados el uno para el otro, que se encuentran por primera vez" (Gorostiza 447).

En su primera versión, Fuentes escribe, como él mismo confiesa, "pensando más en la política que en el teatro." *Todos los gatos son pardos* es, en palabras del autor, "una respuesta, apasionada, inmediata, pero reflexiva, a los acontecimientos de 1968 en mi país, que culminaron con la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre" (7):[17] la conquista de México es, en realidad, un pretexto para hablar del poder, el poder despótico del imperio azteca, de la dominación española y del PRI. *Ceremonias del alba* sigue siendo una reflexión sobre "el poder y la palabra," pero en esta versión Fuentes ofrece, como él mismo advierte, "nuevas estructuras, nuevos personajes y situaciones; un nuevo ritmo" (8). El autor añade ahora a la lectura de documentos cortesanos o de poemas nahuas sobre la conquista una profundización en la *Historia verdadera* de Bernal Díaz, texto con el que la nueva versión dialoga en un claro proceso de intertextualidad (y sobre el que el autor ofrece por esos mismos años reflexiones paralelas en un artículo titulado "La épica vacilante de Bernal Díaz del Castillo").[18]

Sin pretender detenerme en las profundas modificaciones que Fuentes realiza en la versión definitiva de su obra (que en buena medida son fruto, como señala el propio autor, del trabajo de puesta en escena realizado en Berlín junto a los directores del Schiller-theater)[19] ni en la mayor o menor fortuna de dichas modificaciones, a las que ya se han referido autores como Aldo Albónico o Erna Pfeiffer, me centro en la imagen de la Malinche que ofrece el autor en su texto dramático desde la premisa, ya señalada por

[17] Recordemos que, en esa fecha, las fuerzas armadas del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz sofocaron brutalmente la manifestación estudiantil en contra del PRI causando un gran número de muertos.

[18] Véase Fuentes, "La épica vacilante…" 71-94. La crónica de Bernal resulta básica asimismo para la composición de un libro de la misma época, *El naranjo* (1993), y en especial del primero de los relatos que lo componen, titulado "Las dos orillas" y dedicado a la figura de Jerónimo de Aguilar. Al análisis de esta evolución respecto a la presencia de Bernal Díaz en la obra del escritor mexicano he dedicado otro estudio (Aracil).

[19] En cualquier caso, es necesario advertir que ya Fuentes había realizado algunas variaciones a la primera versión de la obra en un libro publicado en España un año más tarde, *Los reinos originarios (teatro hispano-mexicano)*, que incluía *Todos los gatos son pardos* y *El tuerto es rey*. Algunas de esas variaciones las abordo en el trabajo ya citado.

Albónico, de que *Ceremonias del alba* no ofrece cambios esenciales en la concepción de los tres personajes principales de la obra. De hecho, en la nota previa a esta segunda versión, el autor asume las reflexiones de su prólogo a *Todos los gatos son pardos*, en el que define a la Malinche como "un puente" entre "las dos orillas del poder": "Moctezuma o el poder de la fatalidad" y "Cortés o el poder de la voluntad"; compartiendo ambas esferas, la de los vencidos y la de los vencedores, Marina utiliza la palabra para convertir "la historia de ambos poderes en destino —dice Fuentes— (..). en y de la muerte, el sueño, la rebelión y el amor" (*Todos los gatos* 9), y este destino de muerte, sueño, rebelión y amor es, en definitiva, el que justifica la "traición" de una Malinche que debe mucho a la imagen creada por Gorostiza unos años antes.

Si la obra de Gorostiza finalizaba con un canto en lengua náhuatl con el que Malinche arrullaba a su hijo, las dos versiones de la obra de Fuentes comienzan con un monólogo en el que Marina entremezcla una indagación sobre la propia identidad a partir de la vacilación de su nombre ("Malintzin, Malintzin, Malintzin.../ Marina, Marina, Marina.../ Malinche, Malinche, Malinche...") con interrogantes sobre su destino evocadoras de la poesía náhuatl:

> [MARINA:] ¿A dónde iré? Nuestro mundo se acaba. ¿Dónde está mi casa? ¿Dónde está la casa de todos? ¿Dónde está el hogar de mi pueblo? ¡Ay! Totalmente nos vamos. ¡Nada perdura en la tierra! ¡Alegrémonos, pues al morir vamos a la casa de todos, la casa de los muertos, la casa de los que ya no tienen cuerpo, en el interior del cielo! (13)

Es a partir de esa inserción del personaje en el mundo indígena como Fuentes desarrolla un aspecto ya apuntado también por Gorostiza: el imperio de Moctezuma es un poder cruel, tiránico, y Marina, poseedora de la palabra, va a ejercer un papel activo contra ese poder opresor. De ahí que el personaje muestre, de manera más evidente que en la obra del dramaturgo tabasqueño, su deseo de que Cortés pueda llegar a ser Quetzalcóatl, "el dios desesperadamente esperado, el dios educador, no el dios sanguinario" (65), y que tome partido por esta sustitución en el poder. La Marina de *Todos los gatos son pardos* también descubre tarde su yerro: "Nos has bañado de sangre" –le dice a Cortés—. "Has traído el terror y la esclavitud (..).. Has impuesto tu tiranía en lugar de la de— Moctezuma," (97). Y, desengañada, se

refugia en la esperanza de que el hijo que ha concebido junto al conquistador pueda ofrecer a su pueblo un destino distinto.

La propuesta de Carlos Fuentes retoma elementos ya mostrados por la Malinche de Gorostiza, pero invierte su importancia, de manera que, sin dejar de ser una mujer enamorada y una madre, Marina es ante todo alguien que lucha por la liberación de su pueblo. La motivación personal cede en esta obra ante la motivación social y política de un personaje que asume su papel en la historia. La Malinche de Fuentes actúa llevada por un ideal, pero fracasa, provocando la incomprensión de su pueblo y, con ella, la creación del mito. El monólogo del personaje en el momento en que da a luz a su hijo mestizo, recogido de forma idéntica en las dos versiones de la obra (y recuperado asimismo como texto esencial sobre el mestizaje en *Los cinco soles de México*)[20] encierra así el sentido último que tiene para su autor esta compleja figura, en la medida en que desarrolla precisamente los rasgos esenciales del mito vinculándolos, como no podía ser de otro modo, al problema central de la identidad mexicana:

> MARINA: Oh, sal ya, hijo mío, sal, sal, sal entre mis piernas... Sal, hijo de la traición...; sal, hijo de puta... sal, hijo de la chingada... adorado hijo mío, sal ya...; cae sobre la tierra que ya no es mía ni de tu padre, sino tuya... (..). sal a odiar a tu padre y a insultar a tu madre (..).; tendrás que hacerte reconocer en la orfandad sin más apoyo que las manos de espina de tu chingada madre (..).. Defiéndete, hijito mío; embárrate bien de tierra el cuerpo, hasta que la tierra sea tu máscara y los señores no puedan distinguir, detrás de ella, ni tus sueños, ni tu amor, ni tu rebelión, ni tu muerte (..).; tú deberás ser la serpiente emplumada, la tierra con alas, el ave de barro, el cabrón y encabronado hijo de México y España: tú eres mi única herencia, la herencia de Malintzin, la diosa, de Marina, la puta, de Malinche, la madre. (109-110)

[20] Véase Fuentes, “*Los cinco soles…”* 81-82.

El soliloquio de Marina, construido como deuda evidente a los planteamientos expuestos por Octavio Paz,[21] pone de manifiesto cómo la problemática que rodea al personaje ha servido a Fuentes para plantear esa ardua tarea reconciliación con los mitos del pasado por parte del mexicano. Ahora bien, el autor parece distanciarse a este respecto de las optimistas afirmaciones de Gorostiza; el diálogo entre Marina y Bernal con el que se reelabora el final de *Ceremonias del alba* demuestra que, más que las posibles resoluciones al problema del origen, lo que le interesa a Fuentes son las preguntas, "¿Cómo te llamas? ¿Quiénes fueron tu padre y tu madre?" (121) que él mismo aborda ya desde el prólogo a su primera versión, donde explica que en México "preguntarse ¿quién soy yo?, ¿quién es mi papá y quién es mi mamá?, equivale a preguntarse ¿qué significa toda nuestra historia?" (*Ceremonias del alba* 9) (*Todos los gatos…* 6). Es en el planteamiento de esas interrogantes donde Carlos Fuentes sitúa la posibilidad de afrontar el pasado y el futuro, de enfrentarse, como explica en *Valiente mundo nuevo*, a "una historia abierta, inacabada, en la que se reflejan las tendencias de un mundo nuevo que aún se está haciendo" (93), y es, por ello, significativo que sea la propia Marina la que cierre esta nueva versión de la obra con una invitación a la utopía: "Voz del amor... voz del nuevo mundo..." (*Ceremonias del alba* 121).[22]

Más allá de su cuestionada resolución dramática[23] y de la reiteración de tópicos sobre el mito que nos ofrece, la propuesta de Fuentes es válida sobre todo como intento de profundización en una dimensión histórica y política del personaje de la Malinche,[24] pero también de inscripción de este en una

---

[21] Deuda que es subrayada, además, en la primera versión de la obra a través de esa parodia trágica del Ave María que recita a continuación el Coro de augures (eliminada en *Ceremonias del alba*) con la que el autor insiste en la contraposición, también destacada en *El laberinto de la soledad*, entre la Malinche y la Guadalupe: "Madre nuestra putísima... en el pecado concebida..." (Fuentes, "*Todos los gatos…"* 175).

[22] Recordemos, además, que ya en su monólogo el personaje ha vinculado el amor y el sueño cuando dice a su hijo: ."..te rebelarás para amar y amarás para soñar" (110).

[23] Véase sobre este aspecto Chrzanowski.

[24] Por lo que respecta a esa dimensión política, resultan de gran interés interpretaciones como la de Olivier (en especial 137-138) o la de Sten, "La

reflexión más amplia sobre la memoria y sobre ese "encuentro de dos mundos" que, en palabras de Miguel León-Portilla, supuso el descubrimiento y conquista de América, reflexión que, por los años en que se publica *Ceremonias del alba*, estaba además claramente determinada por la cercana conmemoración del V Centenario.

El mito de la Malinche: una herida abierta

Precisamente en esa fecha clave del 92, en torno a la cual surgen interesantes propuestas teatrales que, a un lado y otro del Atlántico, abordan el hecho histórico de la conquista (entre las que podríamos citar *La noche de Hernán Cortés*, de Vicente Leñero (83),[25] *Águila real* de Hugo Argüelles, *Lo que cala son los filos*, de Mauricio Jiménez, *Casa de comedias*, de Arturo Sastré o *Hernán Cortés*, del español Jorge Márquez), e incluso de forma concreta la figura de la Malinche (como el trabajo del también español Jerónimo López Mozo *Yo, maldita india*, que debe mucho, a su vez, a los textos de Gorostiza y Fuentes), se celebra en México el coloquio "La Malinche, sus padres y sus hijos," en el que, según explica Margo Glantz,[26] se pretende revisar (y descifrar) la forma en que "Malinche es sujeto de la historia y objeto de una mitificación" (13). Los trabajos presentados en este coloquio plantean la posibilidad de criticar textos ya consagrados sobre el mito como *El laberinto de la soledad* (que Carlos Monsiváis valora en su dimensión histórica como un "libro hermoso y seminal," pero cuya interpretación de la Malinche considera errónea en algunos aspectos y, sobre todo, superada incluso ya en los años en los que fue escrito, 191-192), pero también abordan su papel histórico de traductora desde perspectivas rigurosas e innova-

---

Malinche…," quien analiza la evolución de este personaje en el teatro mexicano desde el siglo XIX (véase en concreto la referencia a Carlos Fuentes en Sten, "La Malinche…," 138-139).

[25] Obra en la que de nuevo encontramos un proceso de intertextualidad con las reflexiones de Octavio Paz sobre el personaje, al incorporarse literalmente el ya citado pasaje de *El laberinto de la soledad* (Leñero 83).

[26] Quien coordinará la edición de las ponencias publicada con el mismo título en 1994, reeditada (con la inclusión de nuevos textos) en el volumen de 2001 que se cita a lo largo del presente trabajo.

doras como las de la propia Margo Glantz[27] o la de Bolívar Echeverría, quien propone para el personaje una capacidad de generar lo que él define como "la utopía del intérprete," esto es, "la posibilidad de crear una tercera lengua, una lengua puente, que, sin ser ninguna de las dos en juego, siendo en realidad mentirosa para ambas, sea capaz de dar cuenta y de conectar entre sí las dos simbolizaciones elementales de sus respectivos códigos" (174). Que era viable, e incluso necesario, trasladar también una nueva visión sobre el personaje al teatro, lo demostró unos años más tarde el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda, cuya obra *La Malinche*, escrita para ser dirigida por el alemán Johann Kresnik, fue estrenada en octubre de 1998 en el XXXVI Festival Internacional Cervantino de Guanajuato. En la obra de Rascón Banda, las ideas de Octavio Paz aparecen cuestionadas por la propia Malinche; así, sobre su contraposición con la Virgen de Guadalupe, ésta afirma indignada: "Estará en la soledad de los laberintos o en las Sagradas Escrituras, pero no estoy de acuerdo" (111). Pero dichas ideas se incorporan a su vez a una interpretación caleidoscópica del personaje en la que prevalece una intertextualidad diversa, que asume, por ejemplo, en la escena "La invención de la verdad" la citada interpretación de Echeverría sobre la posibilidad de alcanzar, a través de la traducción, "una verdad hecha de mentiras":

> [MALINCHE:] Me propuse convertir en verdad la gran mentira del entendimiento. Una mentira de dos caras. Por eso pudieron convivir sin hacerse la guerra durante todo un año en Tenochtitlan. Yo inventaba una verdad hecha de mentiras cada vez que traducía de ida y vuelta entre dos mundos (…). Lo intenté. Juro que lo intenté. ¿Qué es la verdad? ¿Qué es la mentira? Yo sólo quería un ideal. (95-96)

---

[27] Que dedica a este tema trabajos tan significativos como "La Malinche: la lengua en la mano," donde analiza el papel de la Malinche como mediadora entre el discurso del conquistador y el del indígena a partir de los nombres que se le atribuyen ("lengua" y "faraute") y de los que ella misma traslada a otros (como ocurre con el apelativo "Malinche" que los indígenas dan a Cortés), o "Doña Marina y el capitán Malinche," en el que, a partir del concepto de "cuerpo" en Bernal Díaz, Glantz analiza cómo Malinche rompe con su doble rol de india y de mujer a través del papel de traductora que se le atribuye y que llega a confundirla con Cortés.

La pieza entremezcla también información periodística sobre la realidad mexicana contemporánea, textos nahuas de la "visión de los vencidos" o fragmentos de las obras de Vasco de Quiroga y Tomás Moro.[28]

Como vemos ya por algunos de los textos citados, la obra de Rascón Banda parte de una voluntad de trasladar a la Malinche a la realidad contemporánea[29] que problematiza y enriquece al personaje. El autor nos ofrece una visión actual de la Malinche, se ancla en el presente para hacerla testigo y cómplice de la realidad política y social concreta de su país (abordando cuestiones candentes como el problema de Chiapas o el Tratado de Libre Comercio), pero, al mismo tiempo, establece continuos paralelismos con el pasado en una reflexión sobre el poder, sobre la violencia, sobre la crisis de la sociedad contemporánea y de todos los tiempos de transición. De este modo, como ha explicado Daniel Meyran, autor y director no sólo "trajeron a la Malinche a la época actual sino que al multiplicarla (Malinche joven, Malinche adulta, Malinche vieja) la pasearon por todos los tiempos y todos los espacios que necesitaba recorrer" (168). El resultado es —como explica el propio autor tras asistir a uno de los ensayos de Kresnik— "una escena de múltiples lecturas, de una poderosa fuerza, con economía de recursos; una escena amarga, dolorosa, brutal, de humor negro, cáustico y ácido" (Rascón Banda 190), una escena, en definitiva, capaz de mover al espectador entre la desmitificación de una Malinche protagonista de anuncios televisivos sobre cremas adelgazantes y esa tragedia de una mujer que sólo busca el olvido con la que finaliza la obra:

> ANALISTA: ¿Se siente bien?
> MALINCHE: Cansada. Muy cansada.
> ANALISTA: ¿Y el amor?
> MALINCHE: Ay, el amor. No sé qué es eso.
> ANALISTA: ¿Algún deseo?
> MALINCHE: Quisiera el olvido. Que me dejen en paz.
> ANALISTA: No la dejarán.

---

[28] Sobre las fuentes utilizadas por el autor para su obra puede consultarse la referencia a los capítulos respectivos y el apartado final sobre "Fuentes, fragmentos y citas" en 145-147.

[29] Así se lo propone el autor al iniciar su escritura (159-160).

MALINCHE: Traducir es traicionar. Inventar otra verdad.
ANALISTA: ¿Y sus hijos?
MALINCHE: Ya no los reconozco. Me los han cambiado. Yo no parí esos monstruos.
ANALISTA: ¿Y si intentan la reconciliación?
MALINCHE: Que me busquen, si quieren. Ahí estaré, como siempre, esperando su visita. (144)

Este "análisis radical del mito originario mexicano," en manos además de un director absolutamente provocador como Kresnik, no podía dejar indiferente al público del país. Las noticias aparecidas en distintos diarios a propósito de su estreno dan cuenta de la tremenda polémica que generó una representación que entremezclaba la imagen viva de la Virgen de Guadalupe con el escudo de la bandera mexicana, desnudos femeninos y masculinos y un lenguaje visual muy violento.[30] *El Nuevo Herald* hablaba de "una clara división en el público entre quienes elogiaron un espectáculo distinto al habitual y aquellos que rechazaron la 'violencia visual' de la obra que, según algunos, provoca incluso el vómito" (7 de noviembre de 1998) y *La Jornada* aludía abiertamente a la posibilidad de que se aplicara a la obra el 33 constitucional (la censura oficial).[31]

Como señalaba Braulio Peralta tras su última representación, la breve permanencia en los escenarios de *La Malinche* de Rascón Banda (apenas tres meses) impidió "la oportunidad de discutir, con serenidad, la imagen mítica de la mujer-símbolo de la raza mexicana," pero la obra dejó en aquellos que disfrutaron de su puesta en escena la impresión de "una síntesis es-

[30] Incluso el propio Rascón Banda daba cuenta de los problemas que surgieron entre él y el director durante los ensayos ante la procacidad o la violencia que habían adquirido en los tablados determinadas escenas (véase, a modo de ejemplo, 193-5, 203, 225 ó 240).

[31] Rascón Banda habla en su "Bitácora" de esta recepción controvertida de la obra e incluye algunas de las críticas favorables o desfavorables que recibió (273-275). Al parecer, la polémica ayudó a que las representaciones en la capital estuvieran abarrotadas de público hasta el mismo día de la clausura de la temporada teatral; sin embargo, la obra no se ofreció la temporada siguiente, decisión que las autoridades del INBA justificaron aludiendo problemas de presupuesto (Rascón Banda 271-272 y 277-282).

plendente del encuentro Cortés-Malintzin, causándonos insomnios de identidad."[32] Hombre de su tiempo, Rascón Banda había logrado acercarse al personaje desde nuevas (y polémicas) propuestas cercanas asimismo, como he apuntado, a las que la crítica ha ido perfilando a lo largo de estas últimas décadas.

Tal vez, como ha observado Carlos Monsiváis, "Malintzin, Malinche" alcance a mostrarse en el siglo XXI ya "librada de sus cadenas ideológicas, recuperada para la conciencia histórica" (193). Propuestas como la de Rascón Banda, en cualquier caso, nos recuerdan que el teatro puede seguir jugando un papel fundamental en ese esfuerzo por liberar de su maldición a una figura mítica que aún hoy, como señala Margo Glantz, permanece "investida de ese halo sospechoso que rodea y encubre a Eva a partir del día en que nos obligó a dejar el Paraíso" (12).

Bibliografía

Albónico, Aldo. "Una refundición de Carlos Fuentes: *Todos los gatos son pardos* y *Ceremonias del alba.*" *Teatro, Público, Sociedad*. Eds. Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Sureda. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1998. 401-412.

Aracil Varón, Beatriz. "De la intuición a la significación de Bernal Díaz del Castillo en la obra dramática de Carlos Fuentes." *Tema y variaciones de Literatura* 32 (2009): 195-217.

Bartra, Roger. "Los hijos de la Malinche." *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Comp. M. Glantz. México: Taurus, 2001. 195-199.

Baudot, Georges. "Política y discurso en la conquista de México: Malintzin y el diálogo con Hernán Cortés." VV.AA. *Hernán Cortés y su tiempo*. Mérida: Editora regional de Extremadura, 1987. 625-631.

____. "Malintzin, imagen y discurso de mujer en el primer México virreinal." *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Comp. M. Glantz. México: Taurus, 2001. 55-89.

Brotherston, Gordon. "La Malintzin de los códices." *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Comp. M. Glantz. México: Taurus, 2001. 19-37.

Chrzanowski, Joseph A. "Consideraciones temáticas-estéticas en torno a *Todos los gatos son pardos*." *Latin American Theatre Review*, 9:1 (1975): 11-17.

[32] Cit. en Rascón Banda: 280. (Este artículo, publicado por la revista *Equis*, es recogido casi completo en 280-282).

Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Ed. Ángel Delgado Gómez. Madrid: Castalia, 1993.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Luis Sáinz de Medrano. Madrid: Planeta, 1992.

Echeverría, Bolívar. “Malintzin, la lengua.” *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Comp. M. Glantz. México: Taurus, 2001. 171-182.

Fuentes, Carlos. *Todos los gatos son pardos*, [1970]. México: Siglo XXI, 1989.

—–. *Los reinos originarios (teatro hispano-mexicano)*. Barcelona: Barral editores, 1971.

—–. “La épica vacilante de Bernal Díaz del Castillo.” *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori, 1990. 71-94.

—–. *Ceremonias del alba*. Madrid: Mondadori, 1991.

—–. *Los cinco soles de México* [2000]. Barcelona: Seix-Barral, 2002.

Glantz, Margo, comp. *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, 2001.

González Hernández, Cristina. *Doña Marina (Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.

Gorostiza, Celestino. “La Malinche.” *Teatro mexicano del siglo XX*. México: Selección de Antonio Magaña Esquivel, 1970. FCE. 444-511. (Reeditado con el título original de *La leña está verde* en Ed. Celestino Gorostiza. *Teatro completo*. México: CONACULTA-UNAM, 2004. 475-544).

Leitner, Claudia. “El complejo de la Malinche.” *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Comp. M. Glantz. México: Taurus, 2001. 219-246.

Leñero, Vicente. *La noche de Hernán Cortés*. Madrid: El Público, 1992.

León-Portilla, Miguel, ed. *Crónicas indígenas. Visión de los vencidos.* Madrid: Historia 16, 1985.

Messinger Cypess, Sandra. “Re-visión de la figura de la Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea.” Comp. M. Glantz. *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, 2001. 257-276.

Meyran, Daniel. “’Los misterios del eco’ o la expresión americana en busca de una memoria.” *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial*. Comps. Carmen Alemany Bay y Eva Valero Juan. *América sin nombre* (Número monográfico), 5-6 (2004). 164-170.

Monsiváis, Carlos. “La Malinche y el malinchismo.” *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Comp. M. Glantz. México: Taurus, 2001. 183-193.

Muñoz Camargo, Diego. *Historia de Tlaxcal.* Ed. Alfredo Chavero. México: Innovación, 1978.

Olivier, Florence. “*Todos los gatos son pardos*. El otro escenario y la tentación didáctica.” *Teatro y territorios. España e Hispanoamérica*. Eds. Sara Bonnardel y Geneviève Champeau. Bordeaux: Maison des Pays Ibériques, 1998. 133-142.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* [1950]. México: FCE, 1986.
Pfeiffer, Erna. “El dilema entre el poder y la palabra: El encuentro con el otro en dos piezas teatrales de Carlos Fuentes.” *Hispamérica: Revista de Literatura* 27: 80-81 (1998). 199-205.
Rascón Banda, Víctor Hugo. *La Malinche*. México: Plaza-Janés, 2000.
Sten, María, ed. *Dramas románticos de tema prehispánico (1820-1886)*. México: CONACULTA, 1994.
——. “La Malinche: el conflicto secreto.” *Cuando Orestes muere en Veracruz*. México: UNAM-FCE, 2003. 127-141.